Nr. 3. Dnia 1-go lutego 1927 r. Rob 1/.

MUZYK WOJSKOWY

DWUTYGODNIK POŚWIĘCONY KULTURZE MUZYCZNEJ W ARMJI POLSKIEJ

Popierany i polecony przez M. S. Wojsk, pismem z dnia 4-go sierpnia 1926 r. L. dz. 25547/org. mob.

Wychodzi dnia 1-go i 15-go Każdego miesiąca

Warunki prenumeraty:

miesięcznie z przesyłką	1.00 zł.
kwartalnie	3 00 „
półrocznie	6 00 „
rocznie	12.00 „
Cena pojedyńczego egz.	**70 gr.**
Konto P. K. O. Poznań	**Nr. 208 081**

Założyciel i nacz. redakt.: **Eugenjusz Dawidowicz** zam. w Grudziądzu

Redaktor odpowiedzialny: **Józef Stanach** zamieszk. w Grudziądzu

Adres Redakcji i Administracji: **Grudziądz, Tuszewska Grobla 181. Nr. telefonu 430.**

Zastępstwo Redakcji: **Warszawa, ul. Chmielna 130 in. 7. Nr. tel. 81-86.**

Ceny ogłoszeń:

zamieszczone na drugiej stronie okładki niniejszego numeru. — Dla poszukujących pracy muzyków w osobnym dziale „Pośrednictwo pracy". :: Za ogłoszenie drobne 1 zł. ::

Konto P. K. O. Poznań Nr. 208 081

Wiadomości urzędowe

1. W jednym z najbliższych Dzienników Personalnych ukaże się rozporządzenie Min. Spraw Wojskowych w sprawie przydziałów oficerów kapelmistrzów. W rozporządzeniu tem ujęta jest tylko jedna część kapelmistrzów. A oto oni:

Minister Spr. Wojsk, **wyznaczył:** w korpusie oficerów adm. dz. kapelmistrzów na stanowiska kapelmistrzów w pułkach piechoty:

kpt. Wojakowskiego Kazimierza w 4 pp. Leg.
por. Kościeszę Mieczysława w 5 pp. Leg.
kpt. Reszkego Bogumiła w 6 pp. Leg.
„ Szlendaka Adama w 7 PP. Leg.
por. Urbańskiego Michała w 13 pp.
kpt. Wittmana Piotra w 14 pp.
mjr. Szreyera Juljusza w 20 pp.
kpt. Szwarca Aleksandra w 21 pp.
por. Niemirowskiego Aleksandra w 25 pp.
„ Sawickiego Władysława w 27 pp.
kpt. Ksionka Łucjana w 29 pp.
„ Sikorskiego Antoniego w 30 pp.
„ Janiszewskiego Wincentego w 32 pp.
„ Arcyza Franciszka w 33 pp.
„ Stoczewskiego Józefa w 34 pp
„ Rossego fuljana w 35 pp.
mjr. Mackiewicza Jana w 36. pp.
kpt. Żołobińskiego Adama w 38 pp.
„ Wilkuszewskiego Władysł. w 40 pp.
por. Hryniewicza Jana w 42 pp.
„ Więckowskiego Anatoljusza w 43 pp.
„ Skupieńskiego Ignacego w 44 pp.
kpt. Baranowskiego Józefa w 48 pp.
„ Tymosławskiego Konstant. w 52 pp.
por. Szatkowskiego Antoniego w 54 pp.
„ Olszewskiego Aleksandra w 55 pp.
* Vorela Jarosława w 57 pp.
„ Dawidowicza Tadeusza w 61 pp.
„ Grabowskiego Stanisława w 62 pp.
por. Grabowskiego Zygmunta w 63pp .
kpt. Kozdracha Jana w 66pp .
„ Szała Antoniego w 68pp .
por. Wilczaka Józefa w 71pp .
„ Baranowskiego Stanisława w 74pp .
ppor. Łukaszewicza Piotra w 76pp .
por. Siebena Zygfryda w 80pp .
mjr. Zygmuntowicza Faustyna w 82pp .
por Radziszewskiego Tomasza w 86 pp .
„ Firka Maksymiljana w 2 p. s. p.
kpt. Runda Karola w 3 p. s. p.
por. Kopczyńskiego Jana w 81 pp.

Przeniósł w korpusie oficerów piechoty :
kpt. Śledzińskiego-Lidzkiego Stefana z 1 pp. Leg. do 36 pp.

Przydzielił w korpusie ofic. admin. dział kapelmistrzów na stanowiska kapelmistrzów do pułków piechoty:

por. Kuczerę Pawła z 16 pp. do 3 pp. Leg .
ppor. Statkiewicza B. z kadry Dep. I do 9 pp. Leg .
kpt. Koseckiego Józefa z 5 p. s. p. do 15 pp.
por. Słomowicza Franciszka z 58 pp.do 17pp .
kpt. Knysaka Ludwika z 49 pp.do 19pp .
ppor. Wójcika Kazimierza z 36 pp.do 18pp .
„ Króla Jana z 20 pp.do 39pp .
por. Szkoulę Antoniego z 26 pp.do 83pp .
ppor. Sosnowca Wacława z 39 pp.do 53pp .
por. Sadowskiego Władysława z 18 pp. do 56 pp .
por. Paszkego Stan. z kadry Dep. I. do 60. pp
„ Fronczyka Wacł. z 60 pp. do 69 pp.
„ Szymkowskiego Kam. z 7 p. s. k. do 49 pp
kpt. I lorożyńskiego M. T. z kadry Dep. I. do 73 pp .
ppor Maleczka Jana z73pp. do 41 pp.
„ Kiernowicza Jana z 9 d. a. k. do 78 pp.
„ Gągolińskiego Karola z 9 p. a. p. do 79 pp.
por. Tomeckiego Marcina z 51 pp. do84pp.
„ Osadę Adama z 19 pp. do 5 p. s. p.

Przydzielił w korpusie ofic. admin. dział kapelmistrzów (bez prawa do zwrotu kosztów za przesiedlenie):

kpt. Chmielewicza Maksymiljana z 73 pp. do 58 pp. (Dep. I. Licz. 46178/1926.)

Reszta oficerów kapelmistrzów zostanie uwzględniona przy ustalaniu dalszych przydziałów służbowych Pozostaje to w związku ze złożeniem egzaminów uzupełniających przez kandydatów na kapelmistrzów.

2. Ponieważ komisja weryfikacyjna dla kapelmistrzów zakwalifikowała w swoim czasie kilkunastu kandydatów jako nie posiadających pełnych warunków na oficerów-kapelmistrzów, zarządził M. S. Wojsk, dla kandydatów tych zdanie egzaminów uzupełniających. Egzaminy te odbędą się w terminie od 7—11 lutego w Warszawie. Obejmować one będą egzamin piśmienny z instrumentacji, egzamin praktyczny z dyrygowania i musztry oraz egzamin ustny z zasad muzyki, harmonji, historji, muzyki, instrumentoznawstwa, regulaminów wojsk, i organizacji armji. Kadydaci zdali już uprzednio egzamin z wiedzy ogólnej w poszczególnych DOK.

Rozkaz o przeprowadzeniu egzaminów Dep. I 1. dz. 1500/Piech. Org. Mob. wyznacza na przewodniczącego komisji egzaminacyjnej ppłk. Iwona Giżyckiego z 21 pp. oraz następujących egzaminatorów: maj. kpi. Mackiewicza, kpt. Kopańskiego, kpt. Kubata, kpt. Sledzińskiego, kpt Sidorowicza oraz prof. Biernackiego.

Egzamin ten nie daje żadnych praw ogólnego znaczenia, lecz służyć ma tylko za podstawę do prac komisji weryfikacyjnej jako sprawdzian umiejętności wykazanych przez kandydatów. Tem samem ani żadne świadectwa nie będą wydawane, ani też wynik egzaminu nie będzie podany kandydatom do wiadomości.

3. Po przeprowadzeniu egzaminów wyżej omówionych zostaną akta kandydatów przedstawione komisji weryfikacyjnej, która rozpatrzywszy je, przedłoży Panu Prezydentowi Rzeczypospolitej swe wnioski co do mianowania kandydatów oficerami.

4. W ważnej sprawie pobierania procentów wzgl. renumeracji za granie zwrócił się Departament 1 M. S. Wojsk, do dowódców O. K z żądaniem nadesłania np. podań poglądów osobistych dowódców na tę sprawę pierwszorzędnego znaczenia dla oficerów-kapelmistrzów.

5. W odpowiedzi na wspomniany w Nr. 2 z r. 1927 „Muzyka Wojskowego" memorjał Związku Zawodowego Muzyków wystosował II wiceminister Spraw Wojskowych pismo do Zarządu Związku z wyjaśnieniem, że rozkaz zawarty w Dz. Rozk. Nr. 27 z r. 25 poz. 291 nie może być narazie cofnięty ze względu na trudności finansowe państwa, dzięki czemu orkiestry wojskowe muszą zarobkować.

Chcąc jednak przyjść z pomocą orkiestrom cywilnym przyrzekł Pan wiceminister wydać orkiestrom wojskowym zakaz niezawierania kontraktów z miejscami kąpielowemi i uzdrowiskami na sezon letni 1927 przed 1. IV. br. i to dopiero po uzyskaniu deklaracji zarządów odnośnych kąpielisk i uzdrowisk, że zarządy te w bieżącym sezonie nie reflektują na orkiestry Związku Zawodowego.

Odpowiednie rozkazy zostały wydane przez M. S. Wojsk do dowódców korpusów.

PROF. DR. JÓZEF REISS.

IX. symfonja Beethovena

(Ciąg dalszy.)

Dla duchowej organizacji Beethovena i dla jego etyki jest IX. symfonja dziełem najbardziej typowem.

W swojej potężnej tetralogji „Bracia Karamazow" wypowiada Dostojewski następujący paradoks :

„Można nienawidzić ludzi, można nimi pogardzać, a jednak kochać ludzkość".

Życie Beethovena i jego tragizm jest pełnem stwierdzeniem tych paradoksalnych słów Dostojewskiego.

Beethoven ludźmi gardził — i miał do tego słuszne powody. Ideologja Beethovena opierała się na zasadzie najszczytniejszej etyki. Treścią tej zasady było moralne doskonalenie człowieka, była wolność jednostki, która życie swe poświęcić ma dla dobra drugich, dla ideału cnoty.

„W życiu byli mi wzorem Sokrates i Chrystus" — mówił Beethoven: Przejęty zasadami Plutarcha, którego żywoty wielkich bohaterów były ulubioną lekturą pokolenia, wzrosłego w epoce wielkiej rewolucji, marzył o typie republikanina, któryby był urzeczywistnieniem ideału cnoty; marzył o republice platońskiej jako o najdoskonalszym ustroju społecznym.

A tymczasem w jakiej jaskrawej sprzeczności pozostawały formy ówczesnego życia z tym ideałem, który wypieścił w duszy sw-ojej Beethoven.

Rozdźwięk pomiędzy nim a między ludźmi potęgowała tragedja jego życia. Jak Shakespearowski „Król Lear" pędził Beethoven osamotniony wśród burzy życia z włosem rozwianym, z obłędnym wzrokiem szaleńca, zdała od ludzi — ze stygmatem bólu na twarzy!

Znana jest powszechnie tragedja jego cierpienia : W 30 roku życia stracił słuch i dalszych 27 lat swego życia przepędził wśród męczarni, znosząc je z bohaterstwem i zdumiewającą wielkością woli.

Bezpośrednio po nieszczęściu, jakie na niego spadło, pisał Beethoven do przyjaciół:

„Wcześnie już wystąpiły oznaki choroby. Ukrywałem je starannie. Jakże smutne moje życie 1 Muszę unikać wszystkiego, co kocham — wszystkiego, co mi jest drogie!

Muszę żyć w świecie tak nędznym — wśród ludzi tak egoistycznych! — Unikam to-

warzystwa. Nie mogę rozmawiać z ludźmi. W moim zawodzie jestto straszne położenie.

Coby powiedzieli moi wrogowie, gdyby się dowiedzieli o tem, żem głuchy! A liczba moich wrogów niemała.

W smutku rezygnacji muszę szukać schronienia. Postanowiłem wznieść się ponad wszystkie cierpienia; czy jednak podołam? Są chwile takie, że czuję się najnędzniejszem stworzeniem na ziemi!"

Straszna samotność życia! nie miał przyjaciół, unikał ludzi — popadł w zupełną mizantropję. Z roku na rok pogarszał się stan jego zdrowia. Wkońcu ogłuchnął Beethoven zupełnie — porozumiewał się z otoczeniem tylko piśmiennie.

Gdy w 1822 r. wznowiono jego operę „Fidelio", miał sam dyrygować orkiestrą. Niebawem przekonał się, że to niemożliwe; odbyła się próba, lecz muzycy nie mogli nadążyć za jego znakami.

Zaniepokojony patrzył na prawo, na lewo, jakby chciał wyczytać z ich twarzy, co się dzieje. Naokół straszne milrzenie. Zrozumiał sytuację i nagle do towarzyszącego sobie Schindlera zawołał:

„Uciekajmy prędko stąd!" — Złamany wrócił do domu i przeleżał nieruchomo kilka godzin.

A oto znowu inny cios, który mu życie zadało. Serce jego wezbrane było miłością; szukał istoty, któraby odwzajemniła jego uczucie. Miłość jego miała krystaliczną czystość uczucia, nie było tam nic erotycznie zmysłowego. Ilekroć pokochał, doznał przykrego rozczarowania. Upokorzony znosił te rany, zadane w serce z bohaterską rezygnacją. Duma nie pozwalała mu się ugiąć; kochał do szaleństwa — cierpiał i zwyciężał nadludzką wolą porywy uczucia... Po śmierci brata objął opiekę nad małoletnim bratankiem: na niego przelał miłość swoją...

...Chciał być mu ojcem; pragnął, by bratanek k o c h a ł go jak ojca. W liście do niego pisał Beethoven:

„O! Boże ratuj! opuszczony jestem przez wszystkich ludzi, bo nie chcę kompromisów.

Boże! spraw bym mógł żyć z moim ukochanym bratankiem.

Boże! jedyna moja ucieczko! wysłuchaj modlitwy mej Ty ! który czytasz w mem sercu i wiesz, ile cierpię!"

Jakże boleśnie zawiódł się Beethoven! Bratanek n i k c z e m n e m postępowaniem odpłacał mu za ten bezmiar najszlachetniejszego uczucia!

Pogrążony w otchłani smutku bliski już był Beethoven rozpaczy: a jednak zwyciężyła potęga w o l i: W jednej z rozmów swoich powiada Beethoven:

„Człowiek nie powinien rzucać samowolnie życia, póki jeszcze może spełnić dobry czyn!"

Bezpośrednio po nieszczęściu, które pozbawiło go słuchu, napisał Beethoven sławny testament w Heiligenstadt. W zakończeniu powiada:

„Tak więc żegnam wszelką nadzieję. Jak więdną i opadają liście jesienne, tak i dla mnie zwiędła już wszelka nadzieja.

Opatrzności, daj mi bodaj raz jeden dzień prawdziwej, niezmąconej r a d o ś c i. Jak to już dawno, odkąd obcy mi się stał głęboki ton czystej radości.

Kiedyż? ach kiedyż Boże! zaznam jej w świątyni przyrody i wśród ludzi?

Czyż nigdy? Nie! To byłoby zbyt okrutne!"

I wkońcu spłynęła ku niemu ta świetlana radość; Marzył o niej już jako 20-letni młodzieniec i wówczas to myślał o skomponowaniu hymnu do słów ody Schillera „An die Freude".

Później chciał ją umieścić jako finał jednej ze swoich 8 symfonij. Lecz żadna nie nadawała się do tego, bo każda z nich była wykładnikiem jego cierpień i walki tragicznej ze strasznem „fatum".

„Gdybym był wolny od cierpienia, objąłbym świat cały w jeden uścisk" — oto własne* słowa Beethovena.

Ale jeszcze władał nim smutek, rezygnacja i rozpacz. Jeszcze nie doszedł do s a m o z a p a r c i a s i ę. Dopiero nieugięta wola zwiała beznadziejny smutek jego myśli.

Jakby wyzwolony z więzów materjalnego niedostatku, poświęciwszy wszystkie małostkowe troski, z imieniem Boga na ustach:

„Gott iiber alles" (Ponad wszystkiem Bóg!) ten pustelnik odczuł w sobie radość. Wzniósł się ponad realne życie w sferę ideału i tu wkońcu mógł wyśpiewać natchniony hymn na cześć R a d o ś c i.

* *
*

Na zakończenie kilka słów o historycznem stanowisku IX. symfonji.

Wykonano ją zaraz po napisaniu w 1824 roku we Wiedniu. Była to wielka manifestacja na cześć genjalnego kompozytora. Beethoven stał zwrócony do orkiestry i chóru i nie słyszał ani nie widział entuzjastycznych oklasków, któremi mu składano hołd. Dopiero jedna ze śpiewaczek odwróciła go do publiczności, by przynajmniej widział, z jakim zapałem przyjęto jego dzieło.

Beethoven omdlał ze wzruszenia: przeniesiono go do mieszkania Schindlera i tu przeleżał całą noc i cały dzień pogrążony w głębokim śnie. Była to zupełnie naturalna reakcja napiętych nerwów i organizmu, wyczerpanego wysiłkiem twórczym.

Później poszła IX, symfonja w chwilowe zapomnienie : jej styl był czemś zbyt nowem i obcem, ażeby odrazu mogła zdobyć taką popularność, jak symfonje poprzednie. Nawet wybitni kompozytorzy nie mogli wżyć się w duchowy świąt tego arcydzieła. I tak sławny skrzypek i kompozytor Ludwik Spohr nazwał finał IX. symfonji „niesmacznym i monstrualnym, a melodję do ody Schillera trywialną!" Przez długi czas nie wykonywano IX. symfonji poza Wiedniem.

W Dreźnie wykonał ją poraź pierwszy R, Wagner w 1846 roku i zaopatrzył ją sławnym komentarzem a raczej parafrazą idei Goethowskiego „Fausta".

Wogóle yy,rozwoju genjuszu Wagnerowskiego odegrała IX.[1] symfonja doniosłą rolę: ona to obudziła w Wagnerze dopiero muzyka; jako 18 -letni młodzieniec sporządził wyciąg fortepjanowy z partytury tej symfonji. Ona wprawiła go w stan ekstatycznej mistyki i egzaltacji uczuciowej i wyciskała łzy zachwytu.

Gdy potem urzeczywistniła się tęsknota życia Wagnera i powstał teatr w Bayreuth, wówczas przy położeniu kamienia węgielnego pod budowę gmachu zabrzmiały dźwięki IX. symfonji.

Był to widomy łącznik między sztuką Beethovena a sztuką nową.

Styl IX. symfonji stał sie zarodkiem i podwaliną stylu nowoczesnej muzyki.

Cudowna harmonja pomiędzy architekturą całości, a cyzelaturą szczegółów, monumentalizm formy, wstrząsająca potęga wyrazu — nadają IX. symfonji znamiona arcydzieła, wobec którego znikają różnice i antagonizmy narodowe. Staje przed nami to dzieło jakby żywiołowe zjawisko przyrody! Stworzył je genjusz!! z własnych bólów wyśpiewał natchniony hymn radości dla pokrzepienia serc całych pokoleń,

KS. FRANCISZEK WALCZYŃSKI (Tarnów 1927).

KilKa uwag

w sprawie śpiewu i muzyki wojska polskiego wśród nabożeństw Kościelnych.

(Ciąg dalszy.)

III.

Powyższe rozważania, poparte uwagą znakomitych koryfeuszów muzycznych prowadzą nas do trzeciej z rzędu uwagi o muzyce wojskowej w kościele; a mianowicie nasuwają się nam ważne i konieczne pytania: **Jak muzykę wojska polskiego podczas nabożeństwa kościelnego urządzić, aby odpowiadała swemu celowi?** Czy należy muzykę instrumentalną, tak dętą i smyczkową, jak i mieszaną zupełnie usunąć, a jeśli nie, to jaki jej zakres powierzyć, z jakich dzieł muzyczno-kościelnych złożyć jej repertuar ? Jaki nadać ogólny instrumentalny charakter, jaki koloryt, by muzyka wojskowa była prawdziwie piękną i szlachetną? Czy i o ile należy wprowadzić na nabożeństwa wojskowe śpiew i jaki ten śpiew ma być? Czy unisonowy z towarzyszeniem organu lub orkiestry? Czy też śpiew figuralny, w postu - ci chórów męskich 3—4 głosowych, złożonych ze zdolniejszych żołnierzy, posiadających głos dobry i muzykalne ucho? Jaki dać żołnierzowi polskiemu do rąk śpiewnik kościelny dla śpiewu unisottowego, a jaki dla wybranych chórzystów? Z jakich źródeł czerpać mogą pp. Kapelmistrze wojskowi harmoniczne towarzyszenie do śpiewu unisonowego? Jakiemi preludjami i skąd czerpanemi mają wypełniać pauzy między poszczególnemi zwrotkami pieśni i produkcyj chórowych? Wreszcie jakie utwory muzyczne, o charakterze ściśle kościelnym mogliby pp. kapelmistrze wojskowi z orkiestrą swoją po za stylowemi preludjami wykonywać w pewne większe uroczystości, czy ściśle kościelne urzędowo-wojskowe, czy narodowe dla podniesienia nastroju religijnego i uświetnienia nabożeństwa kościelnego?

Przedmiot z jednej strony bardzo ważny i może decydujący o skutecznej reformie muzyki i śpiewu wojska polskiego w kościele, a z drugiej strony za obszerny, by go w ramach dwutygodnika „Muzyka Wojskowego" w zupełności wyczerpać i we właściwem przedstawić świetle. Ograniczyć się przeto musimy tylko do najważniejszych w poruszónych kwestjach wskazówek, w tej nadziei, że one pobudzą pp. kapelmistrzów i dyrygentów muzyki wojskowej, by się tą sprawą, którą zresztą za punkt honoru swego uważać powinni, troskliwie i skutecznie zajęli, by dzieło reformy muzyki i śpiewu kościelnego w wojsku polskiem podjęte, było w zupełności ich dziełem, by świadczyło nietylko o ich fachowem uzdolnieniu i wykształceniu muzycznem oraz zrozumieniu swego stanowiska, ale także o ich poczuciu narodowem i szczere chęci, by w muzyce i śpiewie kościelnym złożyć ofiarę żołnierza polskiego, ofiarę godną Majestatu Bożego, Kościoła Katolickiego i naszej drogiej, zmartychwstałej Ojczyzny.

W tej myśli na podstawie dokładnej znajomości ducha i przepisów muzyki kościelnej i na podstawie długoletniego doświadczenia i mozolnej pracy, ośmielamy się zwrócić uwagę pp. kapelmistrzów wojskowych i wszystkich czytelników „Muzyka Wojskowego" na to, co następuje:

a) **Muzyka instrumentalna,** absolutnie, sama, bez słów, bez tekstu świętego, według przepisów Kościoła Katolickiego a zwłaszcza według regulaminu papieskiego, określonego w Motu proprio z r. 1903, dozwoloną jest tylko w a r u n k o w o ; mianowicie o tyle, o ile sama w sobie, w swej treści, w swym układzie nie zawiera nic niezgodnego z liturgją katolicką i świętością Domu Bożego; o ile nie jest zbyt światową, teatralną, zmysłową, lubieżną, hałaśliwą i krzykliwą, o ile jej wykonanie jest poważne i przyzwoite; a nadto o ile na używanie jej w kościele uzyskane jest zezwolenie biskupa djecezjalnego.

Instrumenta muzyczne, wykluczone z muzyki kościelnej są następujące: wielki bęben (cassa), mały bębenek (tamburino), talerze (piatti, cinelli), dzwonki (t. zw. campanetti, Glockenspiel), wszelkiego rodzaju, większe i mniejsze, kotły (tympani) i w ogóle instrumenta zbyt hałaśliwe; wykluczone są także cytry, gitary, mandoliny i piccolo jako w zupełności nieodpowiednie do użytku w kościele podczas nabożeństwa.

Po za kościołem, na procesjach i innych uroczystościach religijnych dozwoloną jest muzyka instrumentalna orkiestr blaszanych czy mieszanych w całym swym komplecie, byleby wykonywano utwory religijne, a nie zbyt światowe, marsze lub melodje pełne reminiscencyj operowych i t. p. i byleby nie obniżano powagi nabożeństwa katolickiego i frywolnemi melodjami nie wywoływano zgorszenia dla wiernych i niewiernych.

b) Aby muzyka wojska polskiego w kościele godnie odpowiadała swemu wspaniałemu celowi, duchowi i przepisom kościoła i św. liturgji, uważamy za rzecz bardzo pożądaną zaprowadzić dla żołnierza polskiego zwyczaj śpiewania podczas mszy św. pieśni naszych kościelnych, staropolskich, uświęconych tradycją wieków, u n i s o n o z towarzyszeniem organów lub orkiestry dętej. Żołnierz polski, biorąc udział w śpiewie kościelnym nie będzie się nudził na nabożeństwie; nie będzie (jakto

często, niestety! bywa) tylko stał, patrzał, rozglądał się i słuchał, co i jak kapela wojskowa wygrywa, ale śpiewając pieśni kościelne, swojskie, będzie się modlił i tą modlitwą swoją będzie się łączył z kapłanem, mszę św. odprawiającym i w ten sposób spełni należycie chrześcijański obowiązek pobożnego i uważnego słuchania mszy św. Wszak każdy przyzna, że sama fizyczna obecność w kościele podczas mszy św., samo stanie i patrzenie w kościele nie może być aktem religijnym, aktem uwielbienia, dziękczynienia, czy modlitwy błagalnej, nie może być ofiarą dla Boga; ale czynny udział w nabożeństwie, połączenie ofiary naszych ust, naszego głosu i naszego serca z ofiarą kapłana, jako zastępcy samego Jezusa Chrystusa, Najwyższego Kapłana za nas się ofiarującego, będzie spełnieniem odnośnego przykazania Bożego i kościelnego.

Przed wojną światową byłem przypadkowo obecny na nabożeństwie wojskowem w kościele garnizonowym w Budapeszcie; żołnierze obecni wszyscy śpiewali pieśń mszalną Haydnowską unisono z organami, dopiero na końcu nabożeństwa orkiestra odegrała austrjacki hymn ludu. Żołnierze śpiewali pięknie, wzorowo, bez krzyku i bez pośpiechu, a z taką democją, że miłe, a chwilami potężne było wrażenie tego śpiewu.

I czemużby żołnierz polski nie miał podczas nabożeństwa wojskowego w kościele śpiewać z towarzyszeniem organów lub orkiestry dętej naszych prześlicznych, starych pieśni kościelnych? Jakież wrażenie sprawiliby nasi wojacy śpiewaniem pieśni św. Wojciecha, Biskupa i Męczennika „Boga Rodzico Dziewico", tej pieśni, którą nasi skrzydlaci husarze śpiewali w bitwach pod Grunwaldem, Cecorą, Chocimem i Wiedniem! tej pieśni, która dla Polskiego Kościoła jest tem, czem dla Kościoła Powszechnego symbol wiary św. Anatozego, tej pieśni, która mieści w sobie nietylko polski katechizm wiary katolickiej, ale z którą się także łączy historja naszych boleści i radości, naszej niewoli i wolności, naszych klęsk i tryumfów!?

Czemużby żołnierz polski nie miał śpiewać pieśni bojowej: „Zawitaj ranna jutrzenko", którą wojska polskie śpiewały niegdyś w walkach z Turkami; pieśni, którą ułożył kapelan króla naszego Jana III. Sobieskiego, a którą zdziwieni i przerażeni Turcy uciekli, pierzchając w nieładzie z pola bitwy, pieśni, w której czytamy takie słowa:

„Zowiesz się — Marjo! Polską Królową,
Bądź nam obroną gotową;
Rycerstwa polskiego buławą,
Ty sama władaj i sławą.
Weź nas pod Swoją świętą obronę,
Oddal Boski gniew na stronę.
O ulubiona od Boga
Módl się za nami.
Bo śmierć przed nami
Do Ciebie się uciekamy".

Albo czemużby żołnierz polski nie miał znać i śpiewać pieśni do Matki Bożej, zaczynającej się od słów: „O Gospodzie (t. z. Pani) uwielbiona, nad niebiosa wywyższona", tej pieśni, z którą nasz dzielny Stefan Czarniecki, hetman polny koronny na czele rycerstwa polskiego wiódł hufce swoje do boju i świetnego zwycięstwa?

Ileżby ochoty, odwagi i animuszu rycerskiego przybyło naszym żołnierzom przez samo wspomnienie owych świetlanych postaci naszych polskich hetmanów i rycerzy!

A cóż powiedzieć o innych starych naszych pieśniach kościelnych do Najśw. Marji Panny, do św. Patronów Polski, o pieśniach przygodnych, o naszym wspaniałym jedynym, prawdziwie kościelnym chorale „Święty Boże", nad którym zdumiewają się obcy i zazdroszczą no nam?

Jakiż nastrój duchowny, jakież ciepło religijne, jakaż radość zapanowałyby w sercu naszego żołnierza, gdyby na wspólnem nabożeństwie w kościele danem mu było śpiewaniem naszych prostych, ale tak rzewnych i głęboko religijnych kolend wyśpiewać całą swoją duszę i serce swoje ucieszyć temi uroczemi melodjami?

Nie odmawiajmy tego pokarmu duchownego, tej religijnej radości żołnierzowi naszemu i dajmy mu do rąk śpiewnik podwójny; jeden niewielki co do rozmiarów, zawierający najpiękniejsze i najważniejsze pieśni w ciągu roku kościelnego z melodjami dla śpiewu unisonowego; a drugi obszerniejszy, przeznaczony dla wybranego zespołu chórowego w układzie 3—4 głosowym, któryby od czasu do czasu wykonywał śpiewy kościelne a capella, tj. bez towarzyszenia organowego, czy też orkiestry. Przyczyni się to bardzo do urozmaicenia i uświetnienia nabożeństwa, a zarazem do wyrobienia estetycznego, muzycznego smaku u żołnierza polskiego.

c) Dla towarzyszenia organowego, względnie orkiestralnego pieśniom unisonowym należy użyć wzorowo opracowanych podręczników; a dzięki Bogu! nie brak ich w naszej polskiej literaturze muzyki kościelnej organowej. Dość wspomnieć towarzyszenie organowe braci Surzyńskich, ś. p. Ks. Dr. Józefa i Mieczysława, tak dobrze zasłużonych na polu muzyki kościelnej; dalej towarzyszenie organowe ś. p. ks. Józefa Mazurowskiego, dyrygenta chóru w Pelplinie; > towarzyszenie organowe do śpiewnika dla użytku diecezji krakowskiej, opracowane przez p? T. Flaszę i innych współpracowników, a wreszcie towarzyszenie organowe do śpiewnika używanego w diecezji Tarnowskiej, wydanego staraniem Tow. św. Wojciecha w Tarnowie.

Na podstawie tych podręczników mogą pp kapelmistrze wojskowi z łatwością opracować towarzyszenie orkiestralne do pieśni śpiewać się mających w tej wysokości tonu, jakim dysponują w danym wypadku żołnierze, biorący udział w śpiewie unisonowym.

d) Pauzy między poszczególnemi zwrotkami pieśni należałoby wypełnić wykonaniem odpowiednich preludjów, interludjów, względnie postludjów, opartych na tematach śpiewanych pieśni. Pierwsze preludjum przed rozpoczęciem pieśni winno być krótkie, co najwięcej 4—6 taktowe, by żołnierzom śpiewającym zwrócić uwagę na melodję pieśni, którą mają wśród mszy św. wykonać; taksamo należy postąpić przy zmianie pieśni, mającej nastąpić po poprzedzającej. Postludja mogą być dłuższe, ale zawsze tematyczne i przygotowujące ucho żołnierza na następną zwrotkę pieśni.

W ten sposób śpiewane pieśni kościelne będą przedstawiały prawdziwie piękną i estetyczną całość, świadcząca o naszej kościelno muzycznej kulturze.

Ale skądże — zapyta może ktoś — wziąść te preludja i postludja orkiestralne do naszych pieśni kościelnych? Niestety! gotowych, fachowo oprą-

cowanych, instrumentalnych preludjów i postludjów nie ma; ale iaie jest to rzecz niemożliwa, ani bardzo trudna; wszak na podstawie licznych w naszej literaturze organowej preludjów można z łatwością złożyć obfity repertuar preludjów instrumentalnych; pp. kapelmistrze wojskowi, dla swoich zespołów orkiestralnych mogą opracować nowe, własne preludja, albo istniejące, wzorowe preludja organowe przeinstrumentować. By im tę pracę ułatwić, zwracam uwagę na następujące podręczniki, zawierające tematyczne preludja i postludja do naszych kościelnych pieśni, a mianowicie:

Wł. Żeleński, op. 38, zeszyt I. 16 preludjów, zeszyt II. 25 preludjów.

St. Moniuszko, Pieśni naszego kościoła.

Rs. Dr. Józef Surzyński, Preludja op. 8 i op. 12.

Mieczysław Surzyński, Preludja op. 41.

Mieczysław Surzyński, Rok w pieśni kościelnej op. 42. Zeszyt I—V.

Stefan Surzyński, Preludja organowe (58) ze' szyt I.

Stefan Surzyński, Pastorałki (kolendy) op. 63 i 67.

Ks. Fr. Walczyński, Preludja organowe op. 5, 6 i 7.

Preludja kolendowe op. 81 i 117.

Preludja na czas Postu Wielkiego i Wielkiejnocy op. 106.

Preludja adwentowe i kolendowe op. 19.

Z wymienionych kompozycyj mogą pp. kapelmistrze wojskowi wybrać najbardziej przypadające im do smaku, względnie do łatwości przeinstrumentowania i wykonania, opatrzą je odpowiednią instrumentacją, byle nie ciężką i przeładowaną, byle nie zharmonizowaną modernistycznie, gdyż pieśni hasze muszą zachwać swoją, że tak powiem nutę, swój temperament i koloryt; nie można ich ubierać w cudze, choćby piękne pióra, boby straciły cały swój urok. Harmonizacja może być sztuczna, ale swojska, że nie powiem, prosta i naiwna, by każdego Polaka chwyciła za serce, by jego modlitwa, nabożeństwo, jego pieśni brzmiały „po naszemu", by wobec wszystkich dawały to chlubne świadectwo, że tak synowie ziemi polskiej, tak żołnierze polscy, tak cały naród Polski chwali pieśnią swą rodzinną Ojca swego „który jest w niebie" i Matkę swą niebieską, „Królowę Korony Polskiej" i „Wielką Panią Częstochowską".

A od kogoż spełnienia tego życzenia spodziewać się należy? .

Od Was-, Panowie Kapelmistrze wojskowi, do których zwracając się z moim apelem, wołam z naszym poetą: **„Każdy z nas pamiątki swych Ojców szanuje; Kto ich nie szanuje, kto się ich zapiera, Tym wiatr poniewiera"** — i dlatego taką daję radę:

„Siedzieć w swej Ojczyźnie, nie pragnąć [cudzego
I żywić się chlebem ze zagonu swego.
Tak, jak Bóg przykazał, jak ojce robili,
Co karmiło drugich, choć z swej roli żyli".
(Poezja Edm. Wasilewskiego.)

e) W końcu należy się odpowiedzieć na ostatnie wyżej postawione pytanie: j a k i e u t w o r y m u z y c z n e (p o z a s t y l o w e m i p r e l u d j a m i) 0 c h a r a k t e r z e ś c i ś l e k o ś c i e l n y m mogliby pp. kapelmistrze ze swą orkiestrą wykonywać w pewne większe uroczystości kościelne, narodowe lub ściśle urzędowo.-wojskowe, dla podniesienia nastroju religijnego i uświetnienia nabożeństwa kościelnego?

Odpowiadając na to pytanie, wskażemy na razie na niektóre tylko dzieła muzyczne, którebyu służyć mogły temu celowi, wyrażając nadzieję, że jeszcze będzie sposobność odnośny repertuar rozszerzyć wymienieniem innych dzieł muzyczno-kościelnych, o ile myśl nasza znajdzie oddźwięk w sercach pp. kapelmistrzów i o ile Szanowna Redakcja „Muzyka Wojskowego", tak gorliwie i skrzętnie zajmująca się muzyką kapel wojskowych, raczy nam użyczyć miejsca dla dalszych w tej kwestji uwag.

Otóż z dzieł kościelno-muzycznych, których wykonaniem w kościele podczas uroczystego nabożeństwa zająćby się mogli pp. kapelmistrze wojskowi, wymieniamy prawdziwe perły muzyki kościelnej, mianowicie:

. **W. Mozarta:** „Ave verum corpus".

L. Beethovena: Benedictus z „Missa solemnis" D-dur.

Fr. Liszta: „Hymnus Seraphicus", Hymn papieski: „Pro Ecclesia", „Sancta Maria", „O salutaris Hostia".

C. Franck'a: „Panis Angelicus".

J. Rheinbergera: „Hymni sacri" op. 10, (Pater noster, Jam sol recedit), „Saevete flora charty-rum"; „Salve Regina", „Christus factus est".

J. Rheinbergera: Andante z koncertu organowego z orkiestrą op. 177, „Stabat Mater" na orkiestrę smyczkową z organami (na czas Wielkiego Postu).

J. Mitterera: „Piacantica, eucharistica" op. 73, „Cantica Mariana" op. 77 na orkiestrę smyczkową z organami.

M. Regera: Op. 59. „Kyrie elejson", „Gloria", „Benedictus" i „Te Deum laudamus".

Al. Guilmaufa: Op. 60. „Noelś", Fantazja z warjacjami na temat: „W żłobie leży".

Al. Guilmaufa: „Stabat Mater" op. 63, medytacja na organy z orkiestrą.

A. Marty: Offertorjum: „A vos genoux peglise"; Fantazja z warjacjami, na temat: „Boże, coś Polskę".

Do tych dzieł kompozytorów o światowej sławie, wszędzie dziś w Europie znanych, cenionych 1 wykonywanych, z których jedne są opracowane na orkiestrę smyczkową, inne na dętą, inne na mieszaną, a inne z partycji organowej na 3 systemach notowanej, łatwo się dadzą przeinstrumentować, dodać możemy, że na c z a s k o l e n d o w y byłoby rzeczą bardzo aktualną przeinstrumentować 3 organowe fantazje naszego cenionego kompozytora Feliksa Nowowiejskiego: op. 9 na temat kolendy: „Anioł pasterzom mówił", op. 31, 4 na temat: „Gdy się Chrystus rodzi" i op. 31, 3 na temat: „Wśród nocnej ciszy"; zaś na n a b o ż e ń s t w a ż a ł o b n e: W. Mozarta „Reąuiem" przynajmniej w łatwiejszych wyjątkach z sekwencji:, „Dies irae" — a na c z a s W i e l k i e g o P o s t u: j. Haydna wspaniałą instrukcję „7 słów Zbawiciela" na. orkiestrę smyczkową.

Nadto bardzo polecamy niektóre z przelicznych naszych pieśni kościelnych starych wykonywać od czasu do czasu w solowym kwartecie na 4 waltorniach lub 2 waltorniach i 2 puzonach; z partytury, ułożonej na chór męski (zatem jak wiadomo, w pozycji skupionej harmonji) bardzo łatwo da się te pieśni w odpowiedniej tonacji przenieść na instrumenta wymienione, a wykonanie ich wzorowe, wcale zresztą nie trudne, wywołuje wielkie wrażenie na słuchaczach. „Experto, crede Roberto", czyli po polsku: „Spróbuj a uwierzysz".

Jakże zakończyć te uwagi?

Znane są słowa naszego Zbawiciela: **„Z obfitości serca, usta mówią"** (Mat. 12, 34) i stosując się do mych uwag o muzyce i śpiewie wojska polskiego, śmiem oświadczyć, że com tu napisał, wypłynęło z serca mego, oddanego w zupełności sprawie muzyki kościelnej wogóle a w sprawie śpiewu kościelnego w szczególności. Z górą lat 50 batuta moja pracowała nad chórami kościelnymi w Tarnowie, nad organistami i instrumentalistami w orkiestrach cywilnych a nawet wojskowych, by służyła chwale Bożej i zbudowaniu wiernych. Doświadczeniem mojem, nabytem przez przestudjowanie i wykonanie wielkiego różnorodnego materjału muzycznego, chciałem się podzielić z czytelnikami „Muzyka Wojskowego" i dodać im bodźca do gorliwej na tem polu pracy.

Nie gardźcie, PP. Kapelmistrze i przyjaciele muzyki wojskowej polskiej tą skromną moją ofiarą; przychodząc do Was z temi uwagami nie miałem zamiaru pochwalić się niemi przed światem — owszem (za poetą Edm. Wasilewskim) pomyślałem, pisząc te uwagi, **„że to może będą moje sieroty, oderwane od serca mego, które oddech świata ziębi, które przepadną w szerokiem jego objęciu".** Przyjmijcie je życzliwie z ust i serca tego, który podając je do Waszej wiadomości i możliwego użytku, uczynił to z tem pokornem wyznaniem, jakie nasz wieszcz A. Mickiewicz wypowiedział w słowach: **„Przyjmijcie piosnkę mą"** — przyjmijcie tę wiązankę mych myśli i uczuć, dotyczących muzyki i śpiewu kościelnego — **„a będzie to grosz wdowi"** (z Kon. Wallenroda) — złożony w Wasze dłonie i w skarbonę Waszego serca, dla większej chwały Bożej i dla sławy pieśni i muzyki polskiej. —

Tarnów, d. 5. I. 1927.

SH

DR. JÓZEF REISS.

Władysław ŻeleńsKi

(urodzony 6 lipca 1837 — umarł 23 stycznia 1921.)

W ciągu 84 lat życia nie mógł Żeleński skarżyć się na brak uznania. Każde nowe dziesięciolecie jego życia czczono uroczystym jubileuszem i wieloma artykułami, poświęconymi jego twórczości. Każdą nową operę witano jako nowy czyn kultury i jako zapowiedź przełomu w naszej muzyce. Stąd też zarówno w dziennikach, jak i w czasopismach, poświęconych sztuce, roi się wprost od feljetonów i studjów, omawiających wyczerpująco nietylko szczegóły biograficzne, ale oceniających w słowach najwyższego entuzjazmu bogatą twórczość Żeleńskiego.

Nazwisko Żeleńskiego związane jest najściślej **z Krakowem.** Tutaj przez pełnych lat 30 od roku 1881-1921 pracował bez przerwy jako kierownik konserwatorjum i całe pokolenia muzyków czerpały z rąk jego wiedzę i tutaj pozostawały jego najwybitniejsze kompozycje; tutaj składano mu najczęściej hołd w uznaniu wielkich zasług dla naszej muzyki. Postać jego była jakby nieodłączną cząstką Krakowa i jego atmosfery duchowej. — Żeleński był jakby ucieleśnieniem żywej tradycji, która nas wiąże z przeszłością naszej muzyki i jej dwiema naczelnemi postaciami: z Chopinem i Moniuszką.

W chwili śmierci Chopina liczył żeleński już lat 12, po Moniuszce zaś objął naukę harmonji i kontrapunktu w konserwatorjum Warszawskiem (1871—1881). Jeden z najpopularniejszych kompozytorów swego czasu **Franciszek Mirecki** był jego pierwszym nauczycielem muzyki w Krakowie. **Grottger,** z którym Żeleński nawiązał we Wiedniu bliższe stosunki, był jednym z jego przyjaciół. Przyjaźni z Grottgerem zawdzięczamy przepyszny portret Żeleńskiego.

Pierwsze wrażenie lat dziecięcych wycisnęły niezatarte piętno na duszy Żeleńskiego: **w Grodkowicach,** swej wsi rodzinnej, był świadkiem rabacji, osławionej rzezi galicyjskiej. Chłopi zabili mu ojca, dwór spalili. Rodzina przeniosła się wówczas **do Krakowa.** Tu nowe tragiczne przeżycia: w roku 1850 rozpoczęły się rozruchy w Krakowie z powodu szykan austrjackiego starosty Kriega; stłumiono je, bombardując miasto z Wawelu. Jeszcze nie przebrzmiało echo tych strasznych dni, a już znowu pożar zniszczył miasto: dom, w którym mieszkała rodzina Żeleńskiego, stał się pastwą płomieni.

Dopiero następne lata przyniosły pożądany spokój. Rozpoczął się okres studjów. Nie zaniedbując wykształcenia intelektualnego, któremu zawdzięczał później stopień doktora filozofji, zdobyty na uniwersytecie **w Pradze,** uważał jednak Żeleński za cel życia muzykę. Podstawy wykształcenia muzycznego dali mu w Krakowie **Jan Germarz,** pianista i doskonały pedagog, nadto wspomniany już **Franciszek Mirecki.** Początkowo myślał Żeleński o karjerze wirtuoza-pianisty i w tym celu kształcił się w Pradze u słynnego wówczas wirtuoza **Dreyschoka,** znakomitego wykonawcy Beethovena i Mendelssohna. Od niego też przejął Żeleński kult dla dzieł klasycznych: Bach, Beethoven, Mendelssohn, Schumann byli zawsze dla niego, oczywista obok Chopina najidealniejszym wzorem który uczniom swoim jako ideał stylu wskazywał. Nie dziw więc, że przez długi czas nie mógł pogodzić się z nowemi prądami w muzyce. Wielbiciel **klasycyzmu** odwracał się początkowo niechętnie od sztuki **Wagnera,** lecz później olśniony jej pięknem i ogromem, a nadto przekonawszy się o ścisłej łączności między muzyką Chopina a „zdobyczami" muzyki Wagnerowskiej

zwłaszcza na polu harmonji, uległ i on jej wpływowi. Przebija się to nawet, w jego teoretycznym **podręczniku harmonji,** gdzie uwzględnia właściwości nowoczesnej harmonji, przytacza przykłady z Wagnera. Oczywista że najlepszem stwierdzeniem wpływu Wagnerowskiego są kompozycje Żeleńskiego z późniejszej epoki twórczości.

Zostać tylko wirtuozem-pianistą, to jednak zbyt małe i ciasne! Uznał to wkrótce Żeleński i czując w sobie siły twórcze, nie na samej reprodukcji poprzestać zamierzył. Pogłębiwszy swoje wykształcenie muzyczne nauką **gry organowej,** w czem później jako pierwszorzędny mistrz celował ,całą uwagę skierował na zdobycie ścisłej wiedzy kompozytorskiej. Pod kierunkiem **Józefa Krejczego** w Pradze, a następnie w Paryżu u słynnego kontrapunkcisty **Rebera** i **Bertolda Damckego** opanował świetnie **technikę kompozytorską,** bywkońcu po jedenastoletniej wytężającej pracy w przygotowawczym warsztacie przystąpić dopiero do pracy twórczej, imponującej zarówno liczbą kompozycyj, jaik i wysoką wartością artystyczną.

Żeleński rozwijał trzy formy muzyki: **pieśń> sonatę i operę.** Z całej jego twórczości najtrwalszą wartość mają **pieśni.** W nich występuje Żeleński jako spadkobierca Moniuszki i jego tradycji. Łączy ich obydwóch bogactwo melodyjnej intencji, szlachetność stylu i właściwy im **liryzm.** Jeno zewnętrznie ma pieśń Żeleńskiego strojniejszą szatę. Jej partja fortepjanowa wyposażona jest bogato, wykorzystuje zdobycze nowszej muzyki, traktowana chwilami samodzielnie zbliża się już do tego typu pieśni, w której partja fortepjanowa z roli akompanjamentu przeobraża się w liryczny, nastrojowy poemat. Jako pieśniarz wywarł też Żeleński doniosły wpływ na naszych kompozytorów i przyczyfilł się do postępu w rozwoju formy pieśni. Zwłaszcza kompozytorzy t. zw. **szkoły krakowskiej,** a więc bezpośredni uczniowie Żeleńskiego poszli torami wskazanymi im przez mistrza.

Lirykiem pozostał Żeleński we wszystkich formach swej muzyki. Stąd płyną zarazem jej zalety jej odrębna, indywidualna nuta, ale i pewne nieuniknione niedomagania zwłaszcza w tych formach muzyki, które wymagają silnych kontrastów i stopniowań dramatycznych, jak **sonata** w muzyce instrumentalnej i **opera** w muzyce dramatycznej. A jednak na polu i sonaty i opery stworzył Żeleński dzieła niepospolitej wartości.

Jego sonata raczej kompozycje utrzymane we formie sonatowej tj. dwie symfonje, nadto **uwertury** „Tatry[44] **i** „Echa leśne[44], kompozycje **kameralne** do których należą trio, kwartet fortepjanowy, kwartet smyczkowy, sonaty fortepjanowe **i** skrzypcowe, są dowodem jak mistrzowsko panował Żeleński nad tą najtrudniejszą formą muzyczną która w twórczości Beethovena osiągnęła niedościgłą doskonałbść i swój szczyt.

Sonata Żeleńskiego ma zupełnie inne cechy i inny charakter, aniżeli, sonata Reethovenowska; przeważa bowiem u Żeleńskiego pierwiastek **kontemplacyjno-liryczny,** podobnie jak w sonatach R. Schumanna i G. Brahmsa, a brak jej tych akcentów dramatycznych, które stanowią właściwą cechę i sonat Beethovenowskich i Chopinowskich. W sonatach swoich staje przed nami Żeleński jako typowy **epigon romantyzmu** ze wszystkiemi znamionami uczuciowości i liryzmu nastrojowego. Jedynie **finały** jego sonat wprowadzają domieszkę innych pierwiastków: obok części, przesyconych uczuciem zjawia się zazwyczaj we finale pierwiastek refleksji, której wyrazem jest czysto technicznie traktowana **fuga,** ale zarazem tutaj wykazuje Żeleński wysoką wiedzę, tu występuje jako jedyny przez długi czas w Polsce przedstawiciel kontrapunktycznej techniki, aż w końcu najpierw Paderewski, a ostatnio dopiero Karol Szymanowski nie stali się godnymi jego następcami, którzy w tę napozór martwą już formę wlali nowego ducha.

Technika, którą posługiwał się Żeleński była wzorowana na obcych; lecz **charakter** jego pozostał nawskróś **narodowy.** W dźwiękach jego pieśni tętni nuta polska. Melodja jego i w rytmie i w l i n j i i w nastroju jest rdzennie narodowa. Przeważa w tej melodji nuta żalu, melancholji. Posępnym tonem dźwięczą adagia jego sonat i liryczne miniatury poematów fortepjanowych.

Najsilniej zaznacza się narodowy charakter muzyki **w operach** Żeleńskiego; napisał ich cztery. Po wczesnym **„Konradzie Wallenrodzie[41]** (1883) gdzie jeszcze występuje rozdźwięk między porywem twórczym a niemocą wykonania, między lirycznym podkładem talentu Żeleńskiego a wymaganiami dramatycznemi, następuje **„Goplana[44],** (do libretta, opartego na tekście „Balladyny[14] Słowackiego), której charakter liryczny i bogactwo kolorytu romantycznego odpowiadało naturze kompozytora. Na motywach ludowych opiera się opera **„Janek[44]** (1900). Nie bez wpływu Wagnera powstała opera **„Stara baśń[44]** zwłaszcza w traktowaniu orkiestry, spełniającej rolę czynnika nastrojowego i symfonicznego w dramacie. Tematy oper Żeleńskiego, czerpane głównie z bogatej naszej poezji romantycznej, potęgują jeszcze narodowy charakter i koloryt jego muzyki.

W ostatnich latach twórczości stał Żeleński jakby na uboczu bogato wówczas rozwijającego się ruchu muzycznego. Fanatycznie przywiązany do tradycji nie mógł pogodzić się ani z radykalizmem Ryszarda Straussa i Skrjabina ani tem mniej z najnowszemi prądami, nurtującymi muzykę polską; wrogo traktował modernistów, obca mu została „Młoda Polska[44]. A jednak twórczość jego własna nic nie straciła przez to ani na szlachetności ani na właściwem jej dostojeństwie. Świętą relikwią była dla Żeleńskiego twórczość Chopina; najwyższym ideałem jego było okazać się godnym następcą i spadkobiercą sztuki Chopinowskiej.

Istotnie był spadkobiercą Chopina:

W latach naszej niewoli muzyka Żeleńskiego manifestowała żywotność narodu nietylko w Polsce ale i zagranicą. Tam go dobrze znano i największe firmy wydawnicze obce (jak m. i. Litolff) drukowały jego kompozycje. Marzył Żeleński o tem, by mógł wyśpiewać jeszcze hymn na cześć wolnej Ojczyzny. I gdy spełnił się sen pokoleń, gdyśmy święcili chwilę zmartwychwstania, duch jego nie mógł się zdobyć już na głos natchnionych dźwięków: twórczość jego zaskrzepła, posłuszna nakazom odwiecznych praw. Do ostatnich chwil życia zachował Żeleński czerstwość fizyczną, lecz nie uderzył już w struny swej lutni. Odszedł, pozostawiwszy pamięć nieskazitelnego charakteru i wielkiego artyzmu.

Prof. Dr. Józef Roffler

W pierwszym numerze z roku bieżącego zamieściliśmy artykuł P. dr. A. Sołtysa o 40 pieśniach prof. dr. J. Kofflera. Dziś jesteśmy szczęśliwi, że możemy podzielić się z naszymi Czytelnikami garścią szczegółów z życia tego kompozytora. A warto doprawdy szczegóły te poznać. Jeżeli gdzie — to u nas bezwzględnie „nie w rozkoszy śpiewak żyje, i nie słodkie ma kołacze i nie słodki miodek pije“ a niedawna jeszcze wichura wojenna nie jeden talent zmiotła lub zgasiła Nie zdołała zgasić talentów silnych. Do tych bezsprzecznie należy Dr. Józef Koffler.

Dr. Józef Koffler urodził się dnia 28 listopada 1896 r. w Stryju^w Małopolsce. Tu ukończył gim-



nazjum i tu rozpoczął studja muzyczne. Czego nie zdolna była dać mu szkoła, dała mu praca nad samym sobą, wrodzony pęd do zdobycia wiedzy, dotyczącej muzyki. Pracuje więc już jako uczeń gimnazjalny nad harmonją i kontrapunktem. Rok 1914 zmusza go do opuszczenia kraju. Przenosi się do Wiednia i tu do r. 1916 pracuje nad harmonją, kontrapunktem, formami muzycznemi i instrumentacją u prof. Hermana Grädenera i prof. J. B. Förstera. Od r. 1916 do roku 1920 dzielić musi los wszystkich swoich rówieśników — najpierw służba w armji austrjackiej, następnie w naszej polskiej armji zmusza go do pracy autodydaktycznej. Dopiero w 1920 powraca do Wiednia, by kontynuować studja. A więc kończy studja uniwersyteckie (prof. G. Adler) pisze pracę o kolorystyce orkiestralnej, uzyskuje tytuł doktora i pracuje dalej u prof. Grädenera a równocześnie w szkole kapelmistrzów (Weingartner, Dr. Kaiser) przysposabia się do zawodu kapelmistrzowskiego. Pracuje wydatnie jużto jako korepetytor, jużto jako kapelmistrz w rozmaitych teatrach, prowadząc z po' wodzeniem opery i operetki. W r. 1924 wraca do kraju. Tu — we Lwowie — zostaje powołany na profesora konserwatorjum P. T. M., wykłada harmonję (system Louis-Thuille i Riemanna) jakoteż kompozycję 12 tonową t. zw. atonalną.

Działalność kompozytorską zaczyna bardzo wcześnie, bo już w 12 r. życia pisze pieśń do słów Heinego. Po tej pieśni nastąpił szereg kompozycyj; wysoce wyrobiony autokrytycyzm podszeptuje kompozytorowi myśl zniszczenia wszystkich tych kompozycyj. Zniszczył więc też wszystko, co do r. 1918 stworzył, zachowując jedynie „Chanson slave“, która ukazała się w druku u A. Smifa w Paryżu. Następuje szereg kompozycyj, które z wielu względów zasługują na szczególną uwagę:

Op. 1. Dwie pieśni na 1 głos z fortepjanem. Słowa Demla i Rilkego. Poświęcone są one prof. J. B. Forsterowi. Ten nazwał te kompozycje Dr. Kofflera doskonałymi tworami artystycznymi. W pierwszej z nich zapowiada kompozytor, jakiemi drogami kroczyć będzie, posiada ona wszelkie cechy atonalizmu.

Op. 2. „Hanifa“ uwertura i suita do baśni arabskiej o tym samym tytule. Jestto dzieło napisane na wielką orkiestrę jeszcze w manuskrypcie.

Op. 3. „Suitę orientale“ na wielką orkiestrę wyjdzie niebawem u A. J. Benjamina w Lipsku.

Op. 4. Capriccio pastorale (Sielanka) na orkiestrę kameralną — jest to jednoczęściowa symfonja. W bieżącym roku ma być ona wykonana na koncercie Polsk. Tow. Muz. we Lwowie z manuskryptu .

Op. 5- 40 pieśni ludowych polskich (A J. Benjamin Lipsk). Nie są to opracowania w zwykłem tego słowa znaczeniu, lecz całkiem nowe kompozycje mimo wiernego zachowania brzmienia melodji pieśni ludowych. Jestto ostatnie tonalne dzieło kompozytora. Już niektóre z tych pieśni stoją na pograniczu atonalności.

Op. 6. Kwartet smyczkowy w 3 częściach Intrada, Fuga, Capriccio.

Op. 7. Sonatina taneczna na fortepjan (marsz, walc, tango i galop).

Op. 6 i 7 są to dzieła już całkowicie atonalne t. zn. są oparte na gamie dwunastotonowej z wszelkiemi jej konsekwencjami zbudowane. Wyjdą niebawem w Paryżu u M. Lenarta.

Niestety, praca szarego dnia odrywa kompozytora od całkowitego poświęcenia się twórczości- Żmudna praca pedagogiczna nie pozwala na całkowite wytężenie sił i woli w kierunku kompozycji. W duszy kompozytora przez rok cały gromadzi się zapas pomysłów melodyjnych i harmonicznych, które dopiero w czasie 10—12 tygodniowego letniego spoczynku — w czasie wakacyjnym na papier przelewa i utrwala zapisane w ciągu roku pomysły.

Oto krótki zbiór szczegółów z życia i twórczości kompozytora, którego imię stanie się Sławnem wśród nas i obcych, jako pjoniera nowego kierunku w muzyce.

Tempo marsza a tempo defilady

Ile razy na uroczystościach wojskowych żołnierz maszeruje źle, kozłem ofiarnym staje się kapelmistrz, który za tę samą defiladę słyszy od różnych oficerów zarzuty zbyt wolnego lub zbyt prędkiego tempa marsza. Przeważnie jednak — zbyt wolnego.

Kiedy objąłem orkiestrę pułkową, na pierwszej zaraz próbnej defiladzie nadałem orkiestrze tempo 114 X na minutę, tak jak to głosi regulamin. Jeszcze nie skończył się przemarsz, a już miałem nad głową cały sztab z dowódcą całości, wymyślający mi za „marsz żałobny". Na zacytowany § regulaminu. otrzymałem w odpowiedzi placet dcy na granie takie, „aby wńjsko mogło maszerować dobrze". Tempo podawane jako dobre przez poszczególnych dowódców wynosiło od 124 aż do 132 X w minucie. Od tej pory, przyznaję stosuję na zasadzie dyspenzy swego wodza tempo nieregulaminowe przy każdej defiladzie — około 124 X min.

Przyznam się, iż robiąc powyższy eksperyment byłem zgóry przekonany o jego wyniku, gdyż trudno sobie wyobrazić, aby żołnierz, choćby najlepiej „wychowany fizycznie", lecz nigdy nie szkolony w kroku ćwiczebnym, mógł defilować w tempie tem samem, co żołnierze armji zaborczych, którym „ajncyki" zajmowały bodaj połowę wyszkolenia.

Mając te wątpliwości, próbowałem zmienić oficjalne tempo defilady na szybsze. Wniosek odesłano do Baonu manewrowego PCW., gdzie wszystkie projekty regulaminu musiały być praktycznie wypróbowane. I tu zaczyna się komedja — raczej tragedja omyłek. Projekt zmiany tempa defilady został potraktowany jako projekt zmiany tempa marsza wogóle, a skutkiem tego po szeregu prób odrzucony. Jednak ani jedna próba nie tyczyła się defilady — wszystkie obejmowały zwykły marsz podróżny w urozmaiconym terenie.

Praktyczne próby odbywamy więc na każdej defiladzie. Widziałem ich wiele, zawsze z tym samym wynikiem: nieregulaminowe tempo około 124—126 X na minutę dawało wynik dobry, regulaminowe spadało rekoszetem na kapelmistrza, który nie układał regulaminu i cierpiał za ślusarskie winy.

Dziś, kiedy możemy wypowiedzieć się we własnem fachowem piśmie, przyznaję się ze skruchą, iż od dwóch lat przekraczam regulamin ku zadowoleniu przełożonych i czynić to będę dotąd, dopóki nie będziemy mieli odpowiednio przyśpieszonego tempa defilady.

Natomiast wszelkie przemarsze pułku z orkiestrą odbywają się w praktycznie ustalonem tempie 114 X na minutę, gdyż orkiestra wtedy pomaga żołnierzowi maszerować, a marsz podróżny musi być prowadzony tak, jak go ustalił regulamin ze względu na ekonomję sił żołnierza.

Co innego defilada — tu orkiestra musi poderwać żołnierza, wpłynąć na jego temperament i ochoczość, zmusić go .do przedefilowania sprężystego i dziarskiego. Żołnierz sam chcąc przejść w ten sposób, nie szkolony w pruskich „ajncykach" czy „mikołajewskim kroku" mimowoli przyśpiesza tempo a później oczekuje z nogą w powietrzu na zbawcze uderzenie bębna. Wynik — oczywiście opłakany.

Zamiast zrzucać winę na kapelmistrzów możeby nasi dowódcy i tę kwestję zbadali?

S. L. S.

JERZY CIEPIELOWSKI.

17 spraoie muzycznych egzaminom podoficerskich

Umieszczony artykuł pod tym tytułem w „Muzyku Wojskowym" Nr. 11 z dnia 15. XII słusznie musiał wzbudzić zainteresowanie tak u Czytelników pisma, jak i władz wojskowych. Poruszony bowiem temat jest nie tylko aktualny, lecz posiada doniosłe znaczenie dla sprawy fachowego wyszkolenia podoficerów zawodowych orkiestrantów i kandydatów na tychże. Domaganie się przez autora artykułu przedłużenia terminu zdawania przez orkiestrantów wymaganego Rozkazem M. S. Wojsk, egzaminu, me załatwia jeszcze w całości sposobu przeprowadzania samych egzaminów. Termin ich się zbliża a samo jego przedłużenie nie zmieni postaci rzeczy. Jeżeli więc dotychczas bardzo mało a w wielu wypadkach zupełnie nic nie uczyniono, aby odpowiedzieć warunkom egzaminu, który ma być z dniem 1. III. 1927 ukończony, to jakaż gwarancja, że ten stan rzeczy nie będzie trwać nadal i z chwilą przedłużenia terminu zdawania egzaminów nawet o cały rok. Wątpię też, aby skądinąd doskonały pomysł umieszczania zadań w dziale „Wiedzy Muzycznej" „Muz. Wojskowego" kwestje te rozstrzygnął, po myśli ogólnego podniesienia orkiestr wojskowych w naszej armji. Bądźmy wobec samych siebie szczerzy i powiedzmy otwarcie, że obecny stan muzyczny orkiestr jest w stosunku do innych armji bardzo słaby, a przyczyna lego leży właśnie w niedostatecznem przygotowaniu poszczególnych orkiestrantów. Winy tym ostatnim trudno przypisywać, gdyż warunki zdobywania wiedzy w każdej niemal dziedzinie, a więc i na polu muzycznem, zwłaszcza w środowisku odpowiadającem naszemu podoficerowi, były niezwykle utrudnione. Nie powód więc, aby dziś. kiedy na każdem polu we wszystkich warstwach społeczeństwa daje się odczuwać pęd ku zdobywaniu wiedzy i naprawianiu popełnionych przez trudne warunki błędów, podoficer muzyk zadowolić się miał pobieżną znajomością swego fachu wojskowego, a przy opuszczeniu szeregu niejednokrotnie zawodu cywilnego.

Słusznero wyjściem z wytworzonej trudnej sytuacji, było właśnie rozporządzenie M. S. Wojsk., nakazujące przeprowadzenie egzaminów dla pod-

oficerów zawodowych orkiestrantów. Jeżeli dotychczas prawie nigdzie takiego egzaminu nie przeprowadzono, a wobec wykonania rozkazu na krótki czas przed końcem jego terminu uderzono na alarm, jak stwierdza „Muzyk Wojskowy"[1], organ orkiestrantów, dopatruję się następujących powodów.

Wymagania stawiane podofic. orkiestr, i kandydatom są bardzo wysokie, tak gdy chodzi o wiedzę teoretyczną, jak i znajomość praktyczną. Zaznaczam, wysokie w stosunku do obecnego poziomu orkiestrantów, natomiast zupełnie słuszne, gdy chodzi o pozyskanie dla orkiestr wojskowych muzyków o odpowiedniej wartości artystycznej. Ideałem jednak nazwiemy dziś tego podoficera zawód, orkiestranta, który odpowie wymaganym przez M. S. Wojsk, warunkom przy egzaminie. Wvsoki więc poziom i bogaty program, był w przeważnej części głównym czynnikiem, który sprawił, że żaden z podofic. orkiestr., ani kapelmistrz na własną rękę nie zabrali się do realizowania nakazanych rozkazów.

Trzeba więc koniecznie wyprowadzić tę odpowiedzialność przeprowadzania egzaminów z pod kompetencyj, orkiestr poszczególnych pułków, a stworzyć w większych garnizonach wspólne kursy dokształcające, przy pomocy miejscowych sił wykładowych. Tak rozstrzygnięta została powyższa sprawa u nas w garnizonie poznańskim i dlatego chcę się podzielić inicjatywą w tym kierunku.

W garnizonie poznańskim od dnia 14 stycznia rozpoczął się kurs dokształcający dla podoficerów orkiestrantów z zakresu wymaganych przedmiotów programu podanego w Dz. Rozk. M. S. Wojsk. Nr. 22/26.

Wykładowcami są miejscowi profesorowie uniwersytetu, jak Dr. L. Kamieński, Dr. Piotrowski, Prof. Zieliński i wielu innych. Kurs trwać będzie do 10 kwietnia i obejmować 72 godzin nauki.

Jest to wystarczająca ilość godzin, aby dać przynajmniej ogólny pogląd na najważniejsze działy wiedzy muzycznej, jak: zasady muzyki, solfeżu, instrumentoznawstwa i historji muzyki. Na wykłady przeznaczono dwa dni w tygodniu po 3 godziny. Udział w wykładach obowiązkowy dla kadydatów do egzaminu, oraz orkiestr, niezawod., a nawet i elewów, którzy napewno przez udział w wykładach mogą wiele skorzystać. Kierownictwo kursu spoczywu w rękach ref. ośw. D. O. K.

Przychylne odniesienie się do takiego rozwiązania poruszonej sprawy kapelmistrzów miejscowych' orkiestr, oraz Dowódców interesowanych oddziałów, a przedewszystkiem poparcie, jakiego w podobnych wypadkach nie odmawiają władze D. O. K., a to Gen. Dyw. Hauser, Szef Sztabu Pułk. S. G. Wojtakielewicz, oraz Szef Oddziału Wyszkolenia Mjr. S. G. Slawiczek, załatwia w części przynajmniej kwestję podniesienia poziomu poszczególnych orkiestrantów, a temsamem w całości orkiestr wojskowych na terenie D. O. K. VII. Pisząc D. O. K. mam na myśli i inne garnizony, które otrzymały polecenie urządzenie podobnych kursów na wzór istniejących w Poznaniu.

Polecając w krótkości plan przeprowadzenia nakazanego przez M S. Wojsk, rozkazu, niechciałbym powiedzieć, jakoby powyższy miał w zupełności zaspokoić wymagania od zawodowych orkiestrantów wojskowych przez władze wojskowe. Należy sobie zdać sprawę z tego, że 72 godzin wykładów me uczynią z frekwentantów kursów zupełnie wyszkolonych muzyków. Kurs ten można nazwać wstępnym, przygotowawczym, a podany przez prelegentów materjał fundamentem, na którym w przyszłości winna się rozwijać wiedza.muzyczna poszczególnych orkiestrantów. Źródłem skąd należy czerpać potrzebną dla tychże wiedzę, będzie bezsprzecznie poruszana literatura własna i obca obejmująca naukę muzyki.

Reasumując wywody zmierzające do wykazania konieczności kontynuowania szkolenia orkiestrantów wojskowych drogą przez kursy, scentralizowane przy wyższych jednostkach wojskowych uważam, że zgodny będę z zapatrywaniem na powyższą, bardzo ważną sprawę, nie tylko z poglądami osób nad wytycznemi wyszkolenia orkiestr pracujących oraz ludzi godnie propagujących w wojskowem piśmie muzycznem idee doskonalęnia poszczególnych muzyków wojskowych w zakresie ogólnej wiedzy muzycznej, ale sądzę też, że ambicja naszych zawodowych podoficerów-orkiestrantów sięga wyżyn zaszczytnych, i że sami oni drogą rzetelnej pracy, i wysiłku, oraz w zrozumieniu korzyści, jakie doszkolenie przynieść może im samym oraz armji, zabiorą się z całą energją do pracy nad sobą.

W tym wysiłku niech sprzyja im szczęście.

List otwarty

Przyjacielowi memu, kapitanowi Aleksandrowi Dulinowi słów kilka w odpowiedzi.

Nie mam coprawda zwyczaju prywatnych spraw poruszać publicznie, skoro jednak Pan, kochany kapitanie, ze swoim osobistym sentymentem zwrócił się do mnie na łamach poczytnego „Muzyka", niech mi wolno będzie Panu podziękować na tem samem miejscu, chociaż napewno w nie tak pięknych słowach, w jakie ubrał Pan swój panegiryk na moją cześć.

Zanadto wiele mam w sobie natury męskiej, wrażliwej i może nawet po kobiecemu czczej, abym się miał uradować słowami Pana kapitana. Zachowam je z wdzięcznością na całe życie jako dowód, że się znalazł człowiek miły, dobry i zacny, który potrafił nietylko uznać n\oją dobrą wolę ale ją nawet w sposób przesadny przecenił.

Kategorycznie jednak muszę się zastrzec przeciwko dwom rzeczom. Przedewszystkiem niewolno nikomu zabierać głosu w Imieniu innych, zanim się'nie zbada, czy między nimi niema wrogów, dla których wystąpienie pochwalne wobec jednostki będzie fałszywym zgrzytem. Mogę zaś Pana upewnić, że tych wrogów ja mam więcej, niż się kochanemu Panu może zdawać.

A druga rzecz, której poruszenie może nawet Panu, drogi kapitanie, sprawi przykrość, to kwestja oświetlenia mego stosunku do obowiązku. Proszę wierzyć, że obowiązek swój można spełnić dobrze, nawet bardzo dobrze bez względu.na to, czy pojmuje się go ideowo, czy też tylko jako zawód, z którego się żyje. Stronę etyczną sprawy

pozostawmy na boku. W związku przyczynowym z Pańskim „Listem otwartym'' niech mi jednakże wolno będzie przyznać się szczerze, że w czasie mojej pracy na stanowisku referenta muzycznego w M. S. Wojsk, przebyłem przykrą ewolucję. Z ideowca, z zapamiętałego wprost entuzjasty stałem się chłodnym, zimnym pracownikiem, który niemal, jak condotiere średniowieczny pojmując swój obowiązek spełnia go dlatego, że mu tak kazano. Proszę mi wierzyć, że spełniać go będę aż do ostatka w swojem pojęciu wzorowo, ale bez wewnętrznego przekonania i bez wiary w siebie samego.

Jeśli tej wiary się wyzbyłem, jeśli potrafiłem w ciągu dwuch niespełna lat otrząsnąć się z idealizmu, z jakim przyszedłem do Warszawy, to mam to do zawdzięczenia tym Panom Kolegom kapelmistrzom, którzy mi nie szczędzili przykrości, hojnie mnie obsypując złem i darząc brakiem zaufania i zrozumienia moich celów, które chciałem, aby były ich celami.

Ileż-bo widzieć musiałem smutnych wypadków kalania munduru, ileż poniewierania własnej godności, ileż musiałem słuchać narzekań na los kapelmistrzów nawet po przemianowaniu! Gdzież to te ideały górne, o których mówisz, Kapitanie? Iluż-to kolegów Twoich nie podzieli Twych uczuć już nie w stosunku do mnie, ale nawet w stosunku do tej sztuki, której wszyscy służymy!..

Jakże to wobec tego, Panie kapitanie, przemawiać będziesz w imieniu tych moich „przyjaciół i czcicieli"? Jakże to uwierzyć, że wszyscy podzielą Twoje uczucia w liście Twym wyrażone i skupią się twardym murem przy mnie?... Zaiste, mówiąc stylem Pisma św., prędzej wielbłąd przeszedłby przez uszko u igły, niżby się spełniły Twoje piękne, z głębi serca płynące słowa...

Zgrzytem Ci odpowiadam, ale wierz mi, że szczerze i z duszy bólem przepełnionej mówię. Ból ten jest tem większy, że doskonale sobie zdaję sprawę z tego, jak mało jest ludzi, którzyby o mnie mieli taki sąd, jak Pan Toteż tem wyżej **go** cenię i tem serdeczniej go przyjąłem. Niech to Panu, kochany Przyjacielu, starczy za podziękę:

Bogusław Sidorowicz
kpt.

Do anRiety

w sprawie Konkurencji orkiestr.

Jestem przekonany, że zarówno Redakcja „Muzyka Wojskowego" jak i większość jego Szanownych Czytelników oczekuje mego głosu w tej ważnej sprawie. Tymczasem ze względu na swe stanowisko służbowe nie mogę się wypowiedzieć tak, jakbym chciał szczerze, mimo że mam dokładnie wyrobiony pogląd na to interesujące zagadnienie. Wobec tego powstrzymam się, przynajmniej narazie, od wypowiedzenia swego sądu. Proszę jednakowoż wszystkich, komu ta sprawa leży na sercu i kto dzięki osobistemu doświadczeniu miałby coś do powiedzenia, o wszechstronne i oparte na faktach oświetlenie sprawy, pozwoli to bowiem na zebranie materjału, dzięki któremu można będzie z czasem może przecież stworzyć modus vivendi między nami a Związkiem Muzyków.

Bogusław Sidorowicz
kapitan.

Do naszych CzytelniKów!

Za naszem pośrednictwem uprasza kpt. Sidorowicz, referent muzyczny w M. S. Wojsk., ażeby interesenci, zwracający się do niego wprost listownie, dołączali w odpowiedniej wysokości znaczki pocztowe na odpowiedź, w przeciwnym bowiem razie listy ich nie będą załatwiane.

Redakcja „Muzyka Wojskowego".

ibi WIEDZA MUZYCZNA ®aa

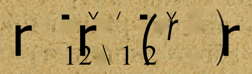
Powtórka leKcji dziesiątej.

P. Co rozumiemy w muzyce pod słowem pauzy? O. Miejsca w ustępie muzycznym, w których muzyka przestaje grać a następnie znaki, wskazujące, iż muzyka w tem miejscu nie gra. P. Porównaj wartość pauz z wartością nut. O. Znajdujemy te same wartości a więc całe pauzy, pół pauzy i t. d. P. W jakich wypadkach cała pauza stanowi wyjątek? O. Stawiamy ją zawsze wtedy, gdy mamy milczeć przez jeden cały takt, choćby ten takt był większy lub mniejszy niż $^4/_4$. **P.** Jaką wartość ma półpauza z kropką? O. Wartość $^3/_.$. P. Co piszemy jednak zwykle zamiast kropki? O. Zamiast kropki piszemy odpowiednią pauzę. **P.** Jaką pauzę należałoby wpisać w powyższym wypadku? O. Ćwierćpauzę. **P.** Co oznacza gruba krótka linijka leżąca między dwoma linjami? O. Oznacza dwa takty pauzy. P. Co znaczy G. P.? O. Jestto skrót „generalna pauza" czyli pauza ogólna, w czasie której wszystkie głosy milczą. P. Co znaczy staccato ? O. Znaczy, że nuty trzeba krótko urywać. **P.** Jak oznaczamy staccato? **P.** Przecinkiem lub kropką nad nutami. P. Co możemy użyć zamiast przecinków lub kropek? O. Możemy napisać nad nutami staccato lub staccatissimo. P. W jaki sposób oznaczamy, że tylko bardzo nieznaczną część swej wartości mają nuty stracić przy grze staccato? Piszemy nad kropkami łuk legato. P. Jak się nazywa ten sposób wykonania? O. Portamento. P. Co znaczy słowo legato? O. Dosłownie znaczy „wiązać" przez to wyrażamy, że wartość każdej nuty ma być możliwie najdokładniej wytrzymana. P. Które wyrażenia oznaczają to samo lecz w znacznie wyższym stopniu? O. Legato assai lub legatissimo. P. Jakiem słowem oznaczamy, że jedna nuta ma być szczególnie dokładnie wytrzymana? O. Słowem tenuto, w skróceniu piszemy ten. P. Co to znaczy po polsku? O. Wytrzymując. P. Czy jest na „tenuto" szczególny znak? O. Tak, pozioma kreska nad nutą. P. Jaki znak stawiamy jeżeli nutę chcemy dłużej wytrzymać, ponad jej wartość? O. Fermatę czyli koronę. P. Czy korona czyli fermata może stać nad pauzą? O. Może. P. O ile przedłużamy nutę, nad którą stoi fermata?- O. To nie da się określić, zależy to od znaczenia, jakie

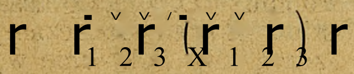
fermacie nadał kompozytor, po największej części przedłuża się nutę z fermatą o więcej niż połowę jej wartości. P. Podaj włoskie słowa, służące do określenia bardzo wolnego tempa. O. Largo, adagio, sostenuto, largo assai, lento. P. Jakiemi wyrazami oznaczamy trochę szybsze tempo? O. Andante, Moderato, allegro ma non troppo. P. Jak oznaczamy tempo dość szybkie? O. Allegretto, allegro con moto, allegrissimo, vivo, vivace, presto, prestissimo. P. Jakich słów używamy na oznaczenie wyższego stopnia tych słów? O. Assai, molto, più. di molto. P. Nazwij słowa oznaczające początek szybszego tempa. O. Piu vivo, piu allegro, piu moto, piu mosso. P. Nazwij słowa mające przeciwne znaczenie. O. Ritenuto. piu lento, meno allegro, meno mosso, meno vivo. P. Które wyrazy oznaczają jednostajne przyśpieszenie tempa? O. Accelerando, piu stretto, stringendo. P. Które słowa oznaczają jednostajne zwalnianie tempa? O. Ritardando, rallentando, rilasciando, calando. P. Jakie słowa dopisujemy chcąc zaznaczyć stopniowe przyśpieszanie lub zwalnianie tempa? O. Poco a poco. P. Które słowa pozwalają na dostosowanie tempa według upodobania grającego? O. Senza tempo, a piacere, ad libitum. P. Które słowo oznacza powrót do poprzedniego tempa? O. Tempo primo, tempo di prima. P. Wyjaśnij słowo l'istesso tempo. O. Znaczy: to samo tempo. Stoi ono nad częścią utworu muzycznego, która ma wprawdzie inny takt, lecz mimo to grana być ma w tempie części poprzedniej (o innym takcie). N. p. było: takt 2/4 allegro — następuje: część 3/4, tempo l'istesso, a więc też allegro.

Lekcja jedenasta.

Przypatrz się jakiemukolwiek ustępowi muzycznemu. Widzisz, że cały ustęp podzielony jest na małe części za pomocą prostopadłych kresek, ciągnących się od pierwszej linji nutowej do piątej. Kreski te nazywamy kreskami taktowemi, a części zawarte, odgraniczone temi kreskami nazywamy taktami. Pomyśl sobie ustęp muzyczny bez kresek taktowych. Przyznasz, że taki ustęp muzyczny byłby niekiedy nawet bardzo trudny do zagrania. W każdym takcie odróżniamy części akcentowane i nieakcentowane. Jeżeli na jeden takt składaja się dwie nuty. z których jedna jest akcentowana (-) a druga nieakcentowana (v) takt taki nazywamy taktem dwumiarowym. A więc takt dwumiarowy tak możemy przedstawić:

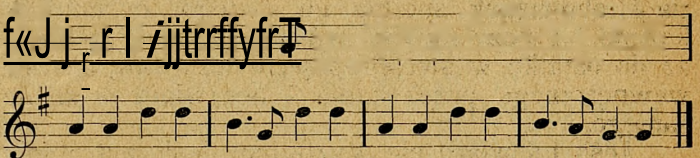


Jeżeli na jeden takt składają się trzy nuty, z których pierwsza jest akcentowana a dwie następne nieakcentowane, takt taki nazywamy taktem trzymiarowym. Przedstawia się on tak:

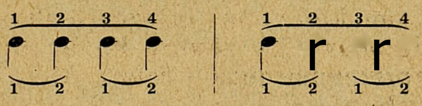


Takt dwumiarowy i trzymiarowy nazywamy taktami prostymi. Wszystkie inne rodzaje taktów są taktami złożonymi, przyczem o ile liczba nut wchodzących w skład taktu da się podzielić na dwie równe części — takt taki nazywamy parzystym taktem, o ile zaś liczba nut wchodzących w skład taktu nie da się na dwie równe części podzielić, nazywamy taki takt nieparzystym taktem. Wynika z tego, że takt dwumiarowy jest taktem prostym i parzystym, zaś takt trzymiarowy jest prostym lecz nieparzystym taktem. Jak już powiedziałem wszystkie inne rodzaje taktów są taktami złożonymi bądźto z taktów dwumiarowych prostych bądźteż trzymiarowych. Nasamprzód weźmy piosnkę

„Jak to na wojence"...



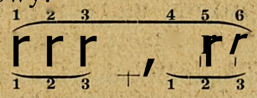
Każdy takt tej piosenki ma cztery ćwierćnuty. Możemy sobie wytłumaczyć powstanie każdego taktu z dwu taktów dwumiarowych n. p.



Tak więc z dwu taktów dwumiarowych otrzymaliśmy jeden takt czteromiarowy. W takcie dwumiarowym przypadał akcent na 1. Ponieważ takt czteromiarowy powstał z dwu taktów dwumiarowych będzie miał dwie nuty silnie akcentowane a dwie słabe, a mianowicie nuta 1 i 3 są akcentowane, nuta 2 i 4 są słabe. Na pierwszą nutę padnie akcent silniejszy znacznie niż na nutę 3, a więc tak sobie to przedstawiamy:

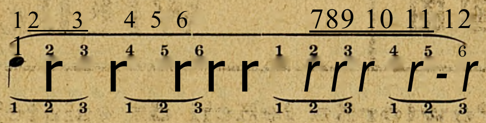
1 2 3 4

Ze złożenia dwu taktów trzymiarowych powstaje takt sześciomiarowy:

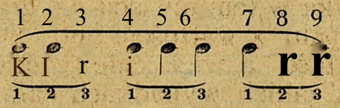


Ponieważ takt trzymiarowy ma pierwszą nutę silnie akcentowaną a drugą i trzecią słabą — takt sześciomiarowy jako złożony z dwu taktów trzymiarowych będzie miał też dwa akcenty na 1 i 4, nuta 2, 3, 5, 6 będą słabe, nieakcentowane.

Z dwu taktów sześciomiarowych powstanie takt dwunastomiarowy :



Na 1 padnie akcent główny, na 4, 7, 10 padnie akcent znacznie słabszy, nuta 2, 3, 5, 6, 8, 9, 11, 12 będą nieakcentowane. Z trzech taktów trzymiarowych powstanie takt dziewięciomiarowy:



W takcie dziewięciomiarowym padnie akcent główny na 1, słabszy na 4, 7, nieakcentowane będą nuty 2, 3, 5, 6, 8, 9. Takty pięcio- i siedmiomiarowe należą do rzadkości. Wszystkie rodzaje taktów oznaczamy ułamkiem, który umieszczamy przy kluczu na początku utworu lub w ciągu utworu o ile rodzaj taktu się zmienia.

W ułamku 3/4 — liczbę 3 nazywamy licznikiem a liczbę 4 mianownikiem. Licznik ułamka przy kluczu wskazuje czy takt jest dwudzielny, czy trzy, cztero, sześcio, dziewięcio, czy dwunastodzielny. Mianownik zaś wskazuje jaką wartość posiada każda część taktu. Inaczej mówiąc w mianowniku są podane wartości nut a więc 1 — cała

nuta,"2 — półnuiy, 4 — ćwierćnuty, 8 — ósemka, 16 — szesnastka, 32 — trżydziestkadwójka, 64 — sześćdziesiątkaczwórka— licznik zaś wskazuje, ile danych nut znajduje się w takcie. Mogą więc być w liczniku cyfry: 2, 3, 4, 6, 9, 12, 5, 7. Niektóre formy taktu należą do niespotykanych prawie nigdy rzadkości, np. $^7/_{12}$. — Podaję Ci zestawione wszystkie formy taktu:

.7.	7=	=/i	■ 7.8 '	?/16	²/32
4§	7=	7>	*³/8	ffe	7,a

te takty są proste. '

Takty złożone:

m.	7L	4/4	4/8	4/16	$^4/_3$a
ⁿii	"/a	6/4	6/8	*7,o	7aa
7i:	'7a	7 4	,7s	7.6	*V 32
,ˢ/t	⁴7a	12/4	¹7s	12/16	12/32
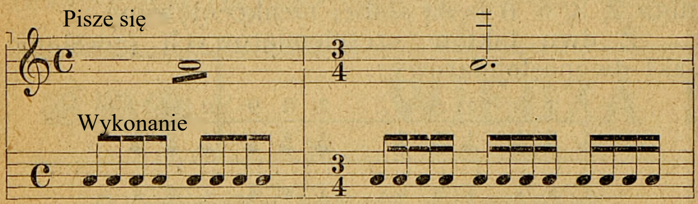
Takty nieregularne:
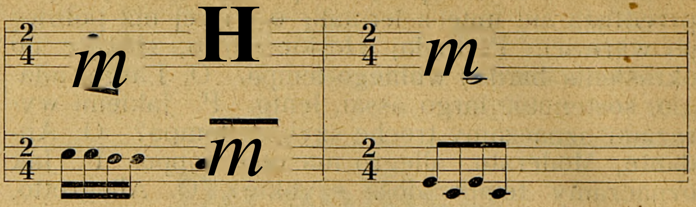
i 7,	7*	°/4	D/8	°/16	°/32
7,	7/3	7U	7/8	7,6	⁻/32
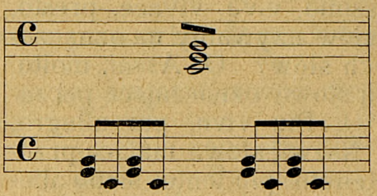
■ Zamiast 7_4 piszemy zwykle
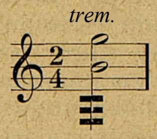


O ile znak E jest przekreślony pionową kreską ^ ■— nazywamy takt taki taktem alla breve (takt krótki). W takcie alla breve każda nuta traci połowę swej wartości. W takcie alla breve są pisane nasze marsze — w praktyce znasz ten takt dobrze. Pamiętaj, że każda część taktu może się składać* z nut mniejszych niż zapowiedziane w mianowniku. A więc w takcie $^4/_4$ nie muszą być dokładnie cztery ćwierci — mogą być ósemki, szesnastki i t. d. W pisowni nut używamy niekiedy skrótów. Zapamiętaj sobie następujące przykłady:



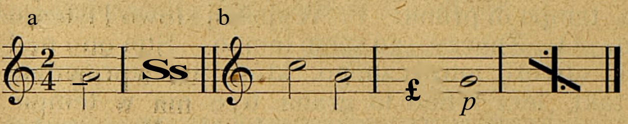




Jeżeli figura jakaś ma być bardzo szybko wykonana pisze się pod nią lub nad nią trem. (skrót tremolo lub tremando):



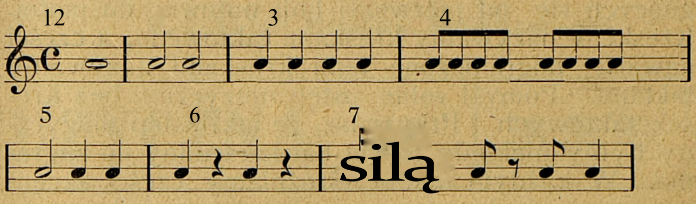
Powtórzenie jednego taktu zaznacza się jak pod a dwu taktów jak pod b:



Skróty te częściej spotykamy w przepisywanych ręcznie nutach, rzadziej w drukowanych.

Repetycja.

Przedstaw takt w stu różnych postaciach, n. p.:



i t. d.

KroniKa muzyczna

Król Roger w Pradze.

Opera Szymanowskiego „Król Roger“ ma być wystawiona w Narodnim Divadle w Pradze pod dyrekcją Emila Młynarskiego.

Dyrygent angielsKi w Warszawie.

Sir Thomas Beetham, słynny kapelmistrz angielski, zamierza wystąpić gościnnie w Warszawie jako dyrygent w Filharmonji i w Operze.

Dymisja Toscaniniego.

Sławny kierownik medjolańskiej opery „La Scala“, wycofał się, jak donoszą pisma włoskie, z czynnego kierownictwa tego teatru. Zastąpi go kompozytor Piętro Mascagni. Toscanini, który od pięciu lat prowadził najlepszą w świecie operę medjolańską, opuszcza swoje stanowisko ze względu na stan zdrowia, jednakże niewiadomo, czy nie wchodziły w rachubę i inne jeszcze przyczyny. Oficjalny komunikat teatru „La Scala“ donosi, że Toscanini bierze jedynie urlop dla poratowania zdrowia, że jednak w ciągu trwania obecnej stagione dyrygować jeszcze będzie niektóremi przez siebie przygotowanemi operami.

* *
*

Sensacją angielskiego świata muzycznego stało się odkrycie w British Muzeum szeregu utworów muzycznych z 18 w., niejakiego Cezarego Mussolinkego, jakoby pradziada premjera włoskiego. Są to wdzięczne piosenki o treści przeważnie humorystycznej.

Karjera sRrzypKa.

Gdy Ole Buli, sławny później skrzypek nor weski, przybył jako 20 letni młodzieniec ze swoich

fiordów do Paryża, znalazł się w przykrem położeniu, bo nikt nie chciał się nim zająć, a nawet posłuchać jego gry. Koncertujących w stolicy było bez liku, a biedny i bojaźliwy chłopiec, mający tylko swoje skrzypce pod pachą, znajdował wszystkie drzwi przed sobą zamknięte. Straciwszy całą nadzieję, udał się w stronę jednego z mostów Sekwany i rozczarowany losem i zdesperowany rzucił się w żółte odmęty rzeki. Ale nie miał umrzeć tym razem! Przeciwnie, przez czyn ten odwróciła się karta jego losu i marzenia jego poczęły się realizować. Oto wyciągnięty przez straż przybrzeżną z wody, ten biedny, jasnowłosy, nawpół dzieciak, a już zniechęcony do życia, wzbudził litość jakiejś zacnej damy, która się nim zajęła jak synem i dała mu opiekę w swoim domu, a następnie poleciła go jednemu z muzyków. — Wypadek ten , stał się głośnym, publiczność zainteresowała się młodzieńcem i pierwszy jego publiczny koncert pod patronatem owego mistrza był wielkim tryumfem. Ole Buli stał się od tego dnia sławnym.

Kalendarzyk muzyczny

Luty
1-15

Dnia 1 lutego 1902 r w Lipsku zmarł Salomon Jadassohn, kompozytor i teoretyk. Pozostawił 125 dzieł, wtem 4 symfonje, 2 uwertury, 4 serenady, utwory fortepjanowe, 2 kwartety smyczkowe, dzieła chóralne z orkiestrą. Z dzieł teoretycznych „Nauka harmonji", „Kontrapunkt", „Kanon i fuga" i wiele innych. Urodził się w r.. 1831.

Dnia 2 lutego 1594 r. w Rzymie zmarł Giovanni Pierluigi Palestrina, największy kompozytor Kościoła Katolickiego. Dzieła jego wyszły w 3 tomach u Breitkopfa i Hartla w Lipsku w latach 1862—1903. Pisał msze, motety, lamentacje, litanje, madrygały.

Dnia 3 lutego 1809 r. w Hamburgu urodził się Feliks Mendelssohn-Bartholdy, kompozytor niemiecki. Pozostawił 123 dzieł (72 drukowanych za życia — reszta po śmierci). Komponował oratorja: „Paulus", „Eljasz", uwertury koncertowe: „Sen nocy letniej", „Hebr.ydy",„Cisza morska“, Bajka o pięknej Meluzynie“, ,,Ruy Blas“. Jego op. 24 jest ważny dla orkiestr wojskowych — bo skomponowany specjalnie na harmonję; dalej pisał muzykę do „Atalja“, „Antygona", 5 symfonij Nr. I. c-moll, Nr. III. a-moll (szkocka). Nr. IV. A-dur (włoska), koncert skrzypcowy op. 64, koncerty fortepjanowe, muzyku kameralna, z fortepjanowych kompozycyj najbardziej znane „Pieśni bez słów", 83 pieśni na jeden głos z fortepjanem, 13 duetów, kwartety męskie, pieśni kościelne i wielką liczbę innych dzieł. Umarł w 1847 w 38 roku życia!

Dnia 5 lutego 1810 r. w Bergen urodził się skrzypek norweski Ole Buli, za którego namową rodzice E. Griega oddali go na naukę muzyki.

Dnia 7 lutego 1863 r. we Lwowie urodził się Mieczysław Sołtys, (Szczegóły p. „Muz. Wojsk.“ Nr. 2. 27.)

Tegoż dnia 1877 r. w Wartenburgu urodził się Feliks Nowowiejski, kompozytor Roty (Szczegóły „Muz. Wojsk." Nr. 2. 27.)

Dnia 10 lutego 1909 r. w Zakopanem zmarł tragiczną śmiercią (zasypany lawiną śnieżną) Mieczysław Karłowicz. Pozostawił pieśni, symfonję e-moll, poemat symfoniczny „Powrotne fale“, „Rapsodja litewska", „Stanisław i Anna Oświęcimowie“. Przez odnalezienie metryki J. Chopina przyczynił się do ustalenia daty jego urodzin. Urodził się w r. 1876.

Dnia 12 lutego 1894 r. w Kairze zmarł Hans Btillow, słynny dyrygent.

Tegoż dnia 1896 r. zmarł w Paryżu Ambroise Thomas, francuski kompozytor. Pisał przeważnie opery. Z licznych jego oper z powodzeniem grywają orkiestry wojskowe w wyjątkach „Mignon" (Minją).

Dnia 13 lutego 1870 r. w Wilnie urodził się Leopold Godowski, pianista. Pisze piękne utwory na fortepjan.

Tegoż dnia 1883 r. w Wenecji zmarł genjalny reformator opery, kompozytor niemiecki Ryszard Wagner. Najważniejsze dzieła jego są: „Rienzi", ,,Okręt-widmo“, „Tannhäuser", „Lohengrin" „Tristan i Izolda", „Złoto Renu". „Walkirja". „Zygfryd ", „Zmierzch bogów". Z innych jego kompozycyj dla nas ważna jest uwertura „Polonja", Wagner urodził się w r. 1813.

Dnia 14 lutego 1882 r. w Krakowie urodził się słynny pianista Ignacy Friedmann, świetny wykonawca Chopina. Napisał kilkanaście utworów fortepjanowych i kwintet fortepjanowy c-moll.

Dnia 15 lutego 1857 r w Berlinie zmarł Michał Glinka. (Patrz art. Dr Reissa w Nr. 10: 26 i 11. 26. „Muz. Wojsk.")

Czasopisma muzyczne

Muzyka Kościelna, miesięcznik poświęcony muzyce kościelnej i liturgji. Nr. 9, poświęcony twórczości Palestriny. Adres Redakcji: Zygmunt Latoszewski, Poznań, św. Marcin 5. Adres Administracji: Poznań, św. Marcin 7-8, Konto P. K. O. nr. 207 940.

Echo Muzyczne, miesięcznik poświęcony muzyce kościelnej i świeckiej. Chicago, 111. U. S. A., wydawca J. B. Zalewski. Nr. 12. — Treść: Śpiewactwo polskie w Ameryce: Dr **H.** Opieński: Psychologia muzycznego modernizmu. Sprawa udziału głosów żeńskich w chórach kościelnych. Dodatek nutowy. Wiadomości bieżące. Cudowne dziecko, szkic. Słowniczek znakomitszych muzyków S. Kazuro: Polska muzyka w przyszłości. To i owo. Zjazd, chórów w Rydze.

Rozwiązanie noworocznej zagadki.

nadesłali pp. Lenart Antoni 5 p. s p., Krysztofik Adolf 13 p. p., Cieślak Władysław 5 p. s. p„ Panasiewicz Stanisław, Kurdzielewicz Antoni 5 p. s. p., Węgrzyn, Jan. 52 p. p. Przy losowaniu nagrodę uzyskał **p. Cieślak Władysław.**, Nagrodę J. S. Niewiadomskiego „Wiadomości z muzyki" wyślemy równocześnie.

Poniżej podajemy dobre rozwiązanie zagadki: Figaro, Manru, Szarlatan, Aida, Ideał, Faust, Zarnpa, Halka, Norma, Oberon, Marta, Pokusa, Egmont, Tankred, Grajek, Dola.

Zagadkę następną ogłosimy w Nr. 4.

SBS Rozrywki BBS

Dowcip Mozarta.

Pewnego razu Mozart i Haydn zeszli się w jednym z wiedeńskich salonów. W czasie rozmowy Mozart wyraził się, że napisze taki utwór, którego Haydn nie potrafi od razu zagrać. Haydn, zadraśnięty trochę w swojej ambicji, odpowiedział Mozartowi, że nie istnieje dla niego tego rodzaju trudność. Mozart, obstając przy swojem twierdzeniu, zaproponował zakład. Stanął tedy między nim a Haydnem zakład o kosz wina. Wszyscy obecni z zapartym tchem oczekiwali wyniku. Mozart usiadł na chwilę na uboczu, skreślił na papierze nutowym kilkanaście taktów i wręczył tę kompozycję Haydnowi. Haydn ledwo okiem na nią rzucił — siadł do fortepjanu i rozpoczął grać. Przeleciał szybko kilka początkowych taktów — wreszcie oderwał ręce od kiawiszy i zawołał: „Ależ to niemożliwe! Gdy obie ręce są zajęte na końcach klawiatury, ty mi każesz zagrać jeszcze jeden ton w jej środku?“ „A ja ci mówię, że możliwe — odparł z uśmiechem Mozart — zobaczysz!“ — Mówiąc to — zajął miejsce przy fortepjanie. Zagrał całą kompozycję od początku, a gdy nadeszło owo miejsce, z którem nie umiał sobie poradzić Haydn — uderzył w klawisz — nosem.

Wszyscy obecni buchnęli śmiechem, Haydn uznał się za zwyciężonego i zaprosił wszystkich na przegrane wino.

* * *

Jak wiadomo, sławny muzyk i kompozytor Ludwik Beethoven nie darzył sympatją swego brata Jana, wyróżniającego się wśród rodziny egoizmem i skąpstwem.

Zdarzyło się pewnego dnia, że ten ostatni, pisząc list do Ludwika, w którym go upomina, aby więcej miał na oku korzyści materjalne, niż swoją sztukę, podpisał się: „Jan Beethoven, właściciel dóbr“. Na to wielki kompozytor odpisał bezzwłocznie, kończąc swój list podpisem: „Ludwik Beethoven, właściciel mózgu“.

* * *

W pewnym zbiorze anegdotek czytamy, że na dworze cesarzowej Elżbiety bawił Polak Nowicki, grający koncertowo na cytrze. Dowiedziawszy się o śmierci króla polskiego, zaczął wybierać się do domu. — Dokąd i po co? — zapytują go dworzanie. Jestem — powiada — szlachcic polski, mam prawo do korony i mogę zostać wybranym. — A jak cię nie obiorą? — To powrócę tutaj i znowu będę grał jak teraz.

Król i śpiewaczka.

Słynna niegdyś śpiewaczka berlińska, pani v. Alton przyszła na audjencję do króla Fryderyka II, wodza, filozofa i... grubjanina.

— Najjaśniejszy Panie, proszę o podwyżkę gaży...

— Ile pani bierze?

— 3000 talarów.

— Co? 3000 talarów? Ależ ja za te pieniądze mam sześciu generałów!

— To niech Najjaśniejszy Pan odkomenderuje swych sześciu generałów i każe im śpiewać...

I dostała podwyżkę.

Odpowiedzi Redakcji

P. Solarski Stefan, Czortków. „Muzyka" wysyłamy. Opłatę przyśle Pan później. Cześć!

P. Por. Kluziński, Wadowice. Dziękujemy za kartkę — wpisane podług wskazówek. „Informator" wysłany. Cześć!

P. kplm. Szpulecki. Prenumerata zaliczona według wskazówek. „Informator" wysłany. Cześć!

P. Roman, wachm., Krzemieniec. Zamówienie uskutecznione pod podanym adresem. Polecamy bardzo zakupienie „Informatora". Cześć!

P. Stan. Górecki, Wadowice. „Muzyka" wysyłamy jak zwykle. „Informator“ również. Cześć!

I*. Por. Wilczak, Zambrów. Serdecznie dziękuję. Nowi prenumeratorzy wpisani. Pozdrowienia!

Wolne posady BBEB

Do orkiestry 61 p. p. Wlkp. w Bydgoszczy potrzebny

1 kornecista (solista).

Zgłoszenia u kapelmistrza orkiestry 61 p. p. Wlkp. w Bydgoszczy.

Druk: Zakłady Graficzne Wiktora Kulerskiego Grudziądz (Pomorze).